

# GIRO ENTRE LAS RUINAS

STEPHEN MELVILLE

## I.

Cualquier intento de analizar la situación de la cultura visual o de los estudios visuales en un contexto universitario se ve obligado a plantearse bajo condiciones a la vez provisionales, locales y comprometedoras. Creo que estos términos requieren, al menos, de alguna explicación.

La insistencia en lo «local» ha sido un aspecto central en la emergencia de los estudios culturales y ha figurado de manera igualmente relevante en un espectro muy amplio de trabajos, teóricamente muy ricos, que han construido los antecedentes significativos de nuestra disciplina. En esta acepción, el adjetivo «local» se basa en dos importantes conjeturas relacionadas entre sí: La primera es que el término «local» ha de ser entendido en relación con —sobre todo como consecuencia de— lo global o, más específicamente, con el proceso denominado «globalización». La segunda es que determinar un foco local es la consecuencia necesaria del conjunto de proposiciones teóricas que insuflan de diversas formas de inconmensurabilidad a los discursos que, bajo esta influencia, inducen a un posicionamiento particular de sus agentes. Mi uso de la palabra «local» es aquí mucho más laxo; escéptico ante ambas conjeturas, no se basa más que en la idea de que no conocemos realmente desde dónde hablamos, ni para ni a quién, y cuya única certidumbre es transmitida por las opiniones que podemos compartir y la carga que éstas pueden o no demostrar llevar consigo. Lo local es entonces, un término que refiere a aquello que no puede ser garantizado: aquello que no tiene, por decirlo de alguna manera, una dirección determinada porque existe tan sólo en su manera de dirigirse a los fenómenos... Es, por necesidad, provisional. Puede ser útil, para lo que viene a continuación, pensar en estos términos como una aproximación a la sugerencia de Jean Luc Nancy de que la «globalización» no supone una transformación particular del mundo, sino un cierto tipo de fin del

mundo, una pérdida de perspectiva o de horizonte y por tanto una pérdida también de los sentidos de coordinación que ello implica. Si en un sentido lo «local» funciona siempre reduciendo el «nosotros» a un «yo», que puede hablar sólo desde el punto de vista en el que se posicione en un momento dado, el sentido hacia el cual se orientan estas observaciones requiere de la voluntad de un «nosotros» para verificar el grado de pluralidad de los posicionamientos particulares.

Lo «comprometedor» parecerá entonces un extraño criterio para una opinión tan deslocalizada como ésta; pretende, supongo, subrayar el modo por el que ésta se ve obligada, por encima de todo, a reconocerse una mera opinión —aunque lo suficientemente articulada como para que puedan resonar en ella aspectos que sean a la vez compartibles e idiosincrásicos.

En términos prácticos, todo esto significa simplemente que lo que sigue a continuación viene a ofrecer una serie de proposiciones de un modo urgente y directo, y con no demasiada consideración por la elaboración excesiva de los argumentos o de los matices.

## II.

En el libro de Bill Readings, *The University in Ruins*<sup>1</sup>, se observan dos afirmaciones principales que, entiendo, son fundamentalmente correctas. La primera dice que la «verdad de la cultura» como idea organizadora de la universidad moderna apunta ya a la «excelencia», por lo que los orígenes del actual estado de crisis de la universidad hay que referirlo al siglo diecinueve. Lo segundo es que los estudios culturales tal y como han surgido en esa «universidad de la excelencia» responden a un síntoma particular de esa crisis y, para que se entienda, intentan fundamentalmente recuperar la idea originaria de la universidad de la cultura frente a su deterioro en su aplicación real como «excelencia». Readings despliega a partir de ello sus argumentos, pero conviene no olvidar que «la universidad» y la «crisis» que le atribuye han de ser consideradas, de acuerdo con mi postura, valoraciones «locales». Por tanto, y aparte de recordar ahora que la referencia de Readings es la universidad investigadora americana —desde la cual también yo escribo— no voy a insistir en situar más la problemática, como quizás muy específica.

Readings también argumenta que la «excelencia» encuentra su expresión más destilada como «forma de administración». Esto significa, de entrada, que la universidad de la excelencia se deriva más de su administración que de sus propias facultades. Pero esto también significa que la educación asume en ella la forma de la

administración del conocimiento, y que el conocimiento administrado de esta manera es sobre todo el conocimiento de la administración. En otro lugar<sup>2</sup> ya he comentado que si los estudios culturales ofrecen una cierta resistencia a la deriva de la «cultura» en «excelencia», la expansión de la educación y de otros programas relacionados en campos tales como la administración y la política, participan en cambio activamente en procurarla. Estos campos poseen, cada vez de un modo más explícito, exactamente el tipo de rivalidad y simetría que podría esperarse de ellos, su desarrollo formativo toma prestada libremente formulaciones de los estudios culturales para aplicarlas a sus propios fines ortopédicos, incluso cuando los estudios culturales extienden dentro de su registro propio la demanda educativa que hace someter sus propias competencias a la administración. De hecho, el análisis de Readings capta también la veloz transformación de la vida de la facultad en una carrera hacia su dirección administrativa. La excelencia universitaria, completamente consolidada, se convertirá en una administración en declive. Esto significa, por supuesto, que será también absolutamente transparente a la economía imperante, pero la economía, de por sí, no es una herramienta adecuada para describir ni explicar la actual deriva de la universidad.

Una posibilidad descriptiva muy tentadora aquí es decir que, hasta un punto significativo, lo que podemos atestiguar si observamos el ascenso de la «teoría» en los Estados Unidos así como el incremento de la educación y de los estudios culturales es que existe una cierta superación de las humanidades por parte de las ciencias sociales. Esto, sin duda, no puede ser expuesto simplemente —las ciencias sociales que han venido a copar la universidad han tenido, por ejemplo, que suprimir a figuras tales como Marx, Freud o Durkheim como tributo a su hegemonía y, por lo general, se han tenido que despojar de aquello que pertenecía a las ciencias sociales con el fin de asegurar su práctica esencial como ciencias administrativas (los estudios culturales han heredado muy felizmente aquello que estas ciencias sociales han rechazado)— pero esto nos muestra un aspecto relevante sobre el devenir de la cultura en excelencia.

El desenmascaramiento de las ciencias sociales como estructuras esencialmente administrativas y con tendencia hacia la creación de un sujeto constituido básicamente a través de su propia administración es, me parece, algo que debemos fundamentalmente a Michel Foucault, cuyo trabajo desde *The Order of Things*<sup>3</sup> puede caracterizarse como una crítica genealógica de las ciencias de administración modernas. Curiosamente, en cambio, su trabajo apenas es leído de este modo en los Estados Unidos. Quizás el aspecto más evidente de lo que parece ser una mala interpretación profundamente enraizada —y sin duda ideológicamente interesada— de Foucault se muestra en torno a su *Vigilar y castigar*<sup>4</sup>, obra en la que lo que se presenta

claramente como una explicación histórico-crítica de un régimen visual particular suele tomarse como una especie de teoría general de la visión como tal. Esta tendencia es pareja a la marcada voluntad de tomar a Lacan como promotor de una teoría de la visión igualmente esencialista. Lo cierto es que tal teoría general de la visión no sería planteada ni por Foucault ni por Lacan sino quizás por Jean Paul Sartre, una figura que puede ser considerada central en toda la crítica tanto de Foucault como de las ciencias sociales en sí mismas.

Y ése es el objetivo al que apuntan mis observaciones iniciales: el surgimiento de los estudios culturales como algo que tiene lugar en un cruce muy particular entre una voluntad de imaginación crítica y el estado de la administración, en el horizonte de una forma interesada de recepción de la teoría francesa inequívocamente *americana*. Quizás uno de los lugares en que se puede percibir esa recepción distorsionada sea en la forma en que el ataque Sartriano al pensamiento estructuralista y post-estructuralista haya sido recibido —por ejemplo en *The Prison House of Language*, de Frederic Jameson<sup>5</sup>— como una introducción a dicha teoría. Lo que, por cierto, venía a constituir una «confirmación» especial a la consideración de *Discipline and Punish* de Foucault como planteamiento simultáneo de un escepticismo epistemológico, con su exigencia concomitante de método, y de análisis del encarcelamiento institucional; de proposiciones acerca del grado de profundidad en el que el lenguaje penetra el mundo y los costes de ciertos ejercicios de visión, y de la imaginación de «construcciones» teoréticas o discursivas y recintos arquitectónicos reales. Todo esto se añade al mapa denso y compacto que conforma el destino de la teoría postestructuralista en América, extendiendo el terreno sobre el que los estudios culturales emergen, y preparando, dentro de dicho campo, la adopción de términos de uso general como: «el giro visual».

Este mapa no se localiza exclusivamente dentro de la universidad; cualquier intento de trabajar a través de los recovecos que caracterizan a esta forma de recepción, más tarde o más temprano, se verá expuesto a la resonancia de su lógica compleja. Por ejemplo en los análisis que hace Michael Fried de la obra de Tony Smith *Die* y sus afines minimalistas.<sup>6</sup> Las obras que Fried describe tan convincentemente ya han trazado de muchas formas el terreno dentro del cual la teoría americana asentaría su residencia; el cubo minimalista en su complicidad con la situación arquitectónica en la que se sitúa, ya de por sí, dibuja el panóptico que la teoría americana reconocerá en la obra de Foucault, así como el complejo y huidizo juego de subjetividades que aquél determina pone en funcionamiento los tropos de escepticismo y aprisionamiento que representan el modo en que la teoría americana lee las proposiciones europeas acerca de la constitución lingüística de lo real. Y esto significa

que la combinación americana final entre teoría y post-modernismo ha venido siendo preparada desde hace ya tiempo.

Como historia intelectual, y cultural supongo, esto constituye una condensación masiva, extraordinariamente tendenciosa e indefendible a parte de los modelos interpretativos que ésta pueda articular –digamos, las vías de lectura-. Si se toma seriamente, sugiere una extraordinaria inversión americana en la descalificación de la experiencia, un rechazo a cualesquiera modos de objetividad que la teoría podría ofrecer. También acaba por producir aquello que un profesorado cada vez más profesionalizado necesita para asegurar su sitio en una universidad guiada por la hueca autoreferencialidad de la excelencia.

### III.

¿Existen perspectivas para los estudios de cultura visual que sean menos «americanas» y menos exclusivamente reflexivas –esto es, más transformadoras— sobre la universidad, tal y como ésta se encuentra hoy en día? Esta es la pregunta que mi apresurada y sin duda discutible consideración inicial pretende activar en cierto modo. La forma particular que ha adoptado mi crítica sugiere que la respuesta a esta pregunta dependerá, al menos en parte, de que se entienda que la experiencia necesariamente debería proporcionar la base para un modo de la objetividad interesante. Este es un pensamiento con el que nuestra modernidad tardía se siente incómoda, y sobre todo en campos –como el de la historia del arte— en los que suelen aparecer con frecuencia las cuestiones del juicio de valor. Es notable en este aspecto ver cómo la historia del arte contemporánea se ve a menudo a sí misma inmune a tales cuestiones; uno de los logros significativos de Erwin Panofsky fue dar a la historia del arte un modo de entenderse a sí misma como una práctica de conocimiento humanista que no dependiera del juicio estético del investigador y que tampoco dependiera aparentemente de su adscripción a una obra, estilo, periodo, etc. en concreto. Pero ahora resulta también claro que esto deja a la historia del arte sin cualidades para diferenciarse del estudio de la cultura visual. Esto no constituirá un problema para todo el mundo –para muchos será tan sólo un modo de proponer una evolución necesaria. Pero aquéllos para quienes constituya un problema se verán inevitablemente tentados de mirar tanto hacia la teoría contemporánea como hacia visiones previas de la historia del arte para re-imaginar o re-articular algún tipo de objetividad específica que la historia del arte pueda todavía reclamar.

Quizás el esfuerzo reciente más interesante en esta línea sea *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*<sup>7</sup>, de Georges Didi-



Jeff Wall, *Adrian Walker artista dibujando un espécimen ...*, 1992

ATENCIÓN COLOCAR IMÁGENES  
DESDE EL CD Y COMPROBAR CALIDAD  
ANTES DE IMPRIMIR

Huberman (2002). Leyendo a Warburg, Didi-Huberman consigue reunir una variedad de elementos ya presentes en sus trabajos previos (aunque de un modo menos satisfactoriamente resuelto). Seguramente, el motivo de esa mejor resolución aquí es el reconocimiento de que un cierto número de elementos clave –por ejemplo la noción de «anacronismo»– no pueden ser desarrollados adecuadamente mientras sean tomadas como contribuciones directas de la historia del arte.

Mientras que el «anacronismo» se refiera a un tipo de fenómeno con el que uno se enfrenta cuando hace historia del arte, adoptar y perseguir su lógica nos conducirá, si entiendo el argumento de Didi-Huberman, a un territorio que no es asimilable con el de la disciplina dentro de la cual surgió; éste es el nuevo territorio que Didi-Huberman propone denominar «cultura visual». Para ser fiel al rótulo propuesto por Didi-Huberman, uno puede decir que la historia del arte está más o menos constantemente abierta al descubrimiento dentro de sí misma de fantasmas, engendros, criaturas de otros tiempos —y aquí «otros tiempos» no refiere exclusivamente a otra era o a un momento previo, sino a un tiempo diferente, que no se puede entretejer dentro de la fábrica temporal de la historia del arte. Recorriendo los textos de Warburg, Didi-Huberman hace un uso fuerte de algunos de los modelos más obvios que pueden reconocerse dentro de los dos tiempos que están en juego (modelos que estaban disponibles y eran ya de gran interés para el mismo Warburg). Estos incluirían de modo insistente al «*modelo de la supervivencia*» –esto es, de cosas o prácticas que persisten a pesar de la pérdida de todo su contexto funcional y que resultan, de este modo, extrañas para el tiempo en el que, a pesar de todo, continúan apareciendo– y el «*modelo psicoanalítico*» que en su formulación original establecía la atemporalidad del inconsciente sobre el tiempo continuo de la consciencia (un modelo que desde entonces ha venido siendo sometido a revisión considerable sin perder el sentido fundamental que sostiene la heterogeneidad simultánea y la coexistencia de dos tiempos constitutivos del sujeto). Yo mismo me siento muy tentado a añadir a estos dos un tercer modelo *à rebours* y perteneciente a la propia historia de la historia del arte –el modelo que si Heinrich Wölfflin no conceptualizó, al menos sí dio forma. Con ello quiero decir que se trata de un aspecto que no podemos ver de un modo literal en el texto de Wölfflin, puesto que (y ya acercándonos más al asunto) uno difícilmente se contempla a sí mismo *no viendo*, una ceguera profundamente constitutiva entonces de la visibilidad art-histórica, según *The Principles of Art History*.<sup>8</sup>

En casi cualquier momento de casi cualquier lección de los *Principles* nos enfrentaremos a dos diapositivas que aprenderemos a distinguir entre sí como clásicas o barrocas. Como Marshall Brown ha demostrado convincentemente, la siguiente diapositiva proyectada convertirá lo que habíamos considerado barroco en clásico a

medida que redescubrimos el aspecto barroco de la siguiente obra (según Brown, lo clásico es el *efecto en curso* de lo barroco).<sup>9</sup> Advirtiendo esto, estamos también capturando la fuerza de la imaginación de la historia del arte de Wölfflin como historia de la visión, puesta en movimiento constante a través de la oposición insuperable para ésta entre el cómo son las cosas y su apariencia.

Lo que no vemos, incluso a partir de la potente lectura que hace Brown, es lo que no vemos –en este caso, la diapositiva que habíamos en un principio aprendido a denominar «clásica» para ser después ser apartada de la proyección y reemplazada por una nueva diapositiva. A Wölfflin, claramente, no le preocupa el destino de la primera diapositiva –ésta fue descrita cuando estaba presente ante nosotros, fue vista como tal, y ahora ya no está. Pero esta misma diapositiva sirve para explicar también todo un conjunto de diapositivas que no han sido mostradas y cuyo estatus sí se reconoce, al menos hasta el punto de ofrecer un nombre para aquello que representan. Wölfflin tilda a estos objetos de «primitivos», y dentro del ámbito histórico de los *Principles*, se refiere principalmente a toda la obra medieval que representa en algún sentido la condición histórica del Renacimiento y de la obra moderna cuyos ejemplos se proporcionan repetidamente a lo largo del libro<sup>10</sup>. Reconocer que estos dos objetos – la diapositiva apartada del proyector por la continua transformación histórica del arte, y la obra medieval que constituye la precondition tácita para mantener la atención constante por «el problema del desarrollo de estilo en el arte posterior»– son, de hecho, uno y el mismo es algo crucial. Lo que muestran es una oscuridad que no sólo constituye la condición general de los regímenes de visibilidad art-históricos sino que es también producida continuamente por la visión. No se trata de una situación que pueda ser superada iluminando más amplia y comprometidamente su campo de estudio –en un campo iluminado de esa forma ampliada la historia del arte no conseguirá ver ni leer.

Lo que pretendo afirmar es, en resumen, que las condiciones de la visibilidad propias de lo primitivo son las mismas que conciernen a la cultura visual. Su carácter no se refiere al hecho de que hablemos de clases particulares de objetos: no hay objetos más «primitivos» que «clásicos» o «barrocos». Así como un objeto puede ser descrito en una comparativa como clásico y como barroco en otra, el mismo objeto puede ser caracterizado en un momento como «artístico» y en otro como «cultural». Se podría decir que la Historia del Arte está también seducida por los objetos que excluye, y el juego entre las dos disciplinas delimitadas de este modo es esencialmente *temporal* –por tanto, nos veremos fuertemente inclinados a decir no que «el problema del desarrollo del estilo en el arte posterior» de Wölfflin sea una cuestión que surge en un momento particular de la historia del arte sino, más bien, que la «*posterioridad*» es un fenómeno en sí constitutivo del objeto y de la objetividad

de la historia del arte: que los problemas de su disciplina incumben necesariamente y en todo momento al «arte posterior».

Este pensamiento wölffliniano es ampliamente compatible con la reflexión de Didi-Huberman sobre Warburg, aunque mucho menos desarrollado y quizás no sujeto a un desarrollo ulterior particularmente intenso, porque si bien Warburg es asociado directamente a «lo primitivo», Wölfflin es asociado directamente a «lo moderno» y por tanto contempla a lo primitivo, en cualquier grado que se considere, como anterior a su propia experiencia. Pero ambos de un modo muy claro se oponen directamente al modo de concebir la historia del arte de Panofsky. De hecho, se podría afirmar, desde un punto de vista wölffliniano, que la decisión de Panofsky de renunciar a cualquier aproximación al arte del presente, en favor de la supuesta objetividad que proporcionaría la distancia histórica, termina por situar el objeto de la cultura visual dentro del campo de la historia del arte, un juego de prestidigitación (orientar la historia del arte hacia su punto ciego) que estamos aprendiendo a deshacer para liberar a ambas disciplinas de su incómodo encasillamiento.

Hay mucho más que podría decirse acerca de cuál sería el aspecto de estas disciplinas si fueran imaginadas explícitamente en estos términos (Didi-Huberman sugiere mucho más, por supuesto, pero también habría sitio para discutir sus lecturas al igual que encontrar diferentes modos de aproximarse a los aspectos que localiza en Warburg). Pero no es ése mi objetivo en este texto. Más bien, me gustaría hacer hincapié en la naturaleza general de los *modelos disciplinarios* que son puestos en cuestión en cuanto adoptamos esta dirección de análisis.

Probablemente la cosa más importante que pueda decirse es que los modelos con los que estamos tratando son disciplinarios en un sentido estricto y específico: esto es, son variaciones del modelo aristotélico del objeto seleccionado por un conjunto de principios que, al mismo tiempo, afirman derivarse del propio objeto, incurriendo entonces en *«petición de principio»*. Este es el modelo del cual la Revolución científica supuestamente nos liberara – desde entonces ya no podemos creer en que frases como «El opio te da sueño porque posee un principio somnífero» (una frase que imaginamos ha sido favorecida en estos contextos por sus aspectos letárgicos o irreflexivos) pueda servirnos como explicación aceptable.

El modelo aristotélico subyacente ha sido, no obstante, modificado en dos aspectos cruciales. Primero, ha sido temporalizado, se entiende que la reciprocidad entre objeto y principio está provista de temporalidad al igual que su medio, y de capacidad de transformación al igual que su funcionamiento. Segundo, son temporalizados de este modo porque entendemos que los principios son conflictivos

de por sí. Será Hegel, por supuesto, quién abrirá fundamentalmente la dialéctica del saber a esta concepción, y una de las tareas implícitas en el pensamiento post-hegeliano ha sido precisamente la de llevar a sus últimas consecuencias esta apertura. Plantear las cosas de este modo puede ayudar a aclarar en qué medida el interés moderno por la hermenéutica no es un interés exclusivo por el método, sino sobre todo por la objetividad y la disciplinariedad (y por tanto también podría aclarar qué hay detrás de la voluntad de Panofsky y sus herederos por reducirla precisamente a un método caracterizado esencialmente por estar desprovisto de circularidad). A este respecto, es crucial la insistencia de Heidegger en la importancia ontológica de la hermenéutica, y el desarrollo posterior de Jean-Luc Nancy de la noción de círculo hermenéutico como efecto y momento de un trabajo de asociación e intermitencia esencial dentro de la articulación disciplinar se aproxima enormemente a lo planteado en toda esta discusión.<sup>11</sup>

El psicoanálisis representa un potente y pertinente modelo de referencia, y nos parece importante ser capaces y tener la voluntad de decir —siguiendo el dicho de Lacan de que no hay modo de conocer la existencia del Inconsciente fuera del psicoanálisis— que no hay forma de conocer la existencia del objeto de la historia del arte fuera de sus principios. Las disciplinas en este sentido no poseen «exterioridad» alguna —al menos no en el modo en que a menudo imaginamos a los campos de estudio relacionándose los unos con los otros en alguna forma de espacio general del conocimiento. Lo que las disciplinas sí contienen son las consecuencias de su propia objetividad: no podemos sostener a un objeto sobre y contra el fondo del mundo del que ha sido abstraído sin pagar el precio del corte que lo separa de nuestra atención, y por tanto, mientras cabe que la disciplina no posea un exterior, ésta opera, sin embargo, a partir de sus límites.

Hablamos entonces de un modelo de disciplinariedad que entabla una íntima y peculiar relación con la interdisciplinariedad —como si el acto de abstracción por el que un objeto y una *práctica objetivadora* comienzan a existir tuviera que pagar inevitablemente a su costa lo que debe al mundo. Y esto es menos un asunto de cómo dividamos el mundo conocido que se encuentra ante nosotros que de los tiempos y ritmos particulares de objetividad imbricados los unos con los otros. La relación entre la historia del arte y los estudios visuales no es una cuestión de delimitar qué espacio pertenece a quién; es una cuestión de tiempo, de transformar la incidencia temporal de los fenómenos y por tanto de transformar las condiciones de visibilidad y de transformar las formas que adopta el conocimiento.<sup>12</sup> Concebir la disciplinariedad de este modo implica pensar qué significa que existan objetos de experiencia, que la experiencia no va a parte de los objetos, y, quizás por encima de todo, que una

disciplina es, finalmente un modo de aceptar la propia experiencia más que de eludirla o rehusarse a ella.<sup>13</sup>

Todos estos pensamientos se pueden desarrollar adecuadamente tanto en el marco de los *estudios culturales* como en el de la historia del arte. Parece mucho más difícil imaginar como funcionarían como curriculum. Creo que no poseemos ninguna vía particularmente obvia o convincente para siquiera comenzar a pensar en nuestras instituciones educativas en términos de tiempo y tensión o de comenzar a entender la articulación de la universidad como casi una materia de gramática más que de territorios. Existen algunas líneas de pensamiento y de praxis que podrían resultar útiles: por ejemplo, pensar más en la forma que han adoptado asuntos similares a través del psicoanálisis —cuestiones como el *pasaje* Lacaniano y las meditaciones de Derrida sobre *la tranche*.<sup>14</sup> En un registro muy diferente, uno podría preguntarse cómo una arquitectura de la memoria y de las redes sensibles involucradas, como la de Peter Eisenman, podría resultar útil para imaginar nuestro propio espacio-tiempo institucional. Las reflexiones de Nancy sobre la *comunidad* vienen aquí muy al caso, y podrían ayudar a pensar en una disciplina como *singularidad* de un modo parecido —ayudándonos a imaginar a «la universidad» no como lo que contiene sus diversas facetas disciplinares sino como aquello que puede descubrirse o redescubrirse cada vez únicamente dentro de ellas. Sea en el marco de estas sugerencias o de otras, la promesa que podemos advertir aquí es la de un *pensamiento de la universidad* que adopte su temporalidad y su declive contemporáneo como base de partida para actuar, sin limitarse a simplemente reproducir de forma inerte e inocua los síntomas de su decrepitud.

## NOTAS

1. Bill Readings, *The University in Ruins*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.
2. Stephen Melville, «Art History, Visual Culture, and the University,» *October* 77 (Verano. 1996), pp. 52-54.
3. Michael Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, no trad. New York: Random House, 1970.
4. Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trad. Alan Sheridan. New York: Random House, 1977.
5. Fredric Jameson, *The Prison-house of Language; A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1972.
6. Ver Michael Fried, «Art and Objecthood,» in Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (Chicago: University of Chicago Press, 1998).
7. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.
8. Las observaciones que siguen a continuación, así como ciertos elementos del boceto histórico precedente, se derivan intensamente de mi primera aproximación a este tópico en «Theory' Discipline and Institution,» en Michael Holly and Keith Moxey, eds., *Art History, Aesthetics, Visual Studies* (Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002).
9. Ver Marshal Brown, «The Classic is the Baroque: On the Principle of Wölfflin's Art History,» en su *Turning Points: Essays in the History of Cultural Expressions* (Stanford: Stanford University Press, 1997).
10. Podríamos tomar nota de dos observaciones más extensas de Wölfflin relacionadas con lo primitivo: (1) «No se pueden ignorar las fases preliminares del arte del Alto Renacimiento, puesto que estas representan la forma arcaica del arte, un arte de primitivos, para los cuales no existe una forma pictórica establecida,» y (2) «El punto de partida debe, por supuesto, estar dado. Hemos hablado tan sólo de la transformación de un arte clásico en barroco. Pero el hecho de que exista esta misma condición de lo clásico, el esfuerzo por conseguir una imagen del mundo, plásticamente tectónica, clara y medida en todos sus aspectos —no es un asunto que nos concierna en absoluto...» Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*, trad. M. D. Hottinger. (London: G. Bell and Sons, 1932), pp. 14, 229.
11. Quizás se prefiera aquí leer directamente en francés a Nancy: «Ce qui s'ouvre (c'est toujours une bouche) n'est ni premier ni second, et ce qui s'annonce (c'est toujours du sens) ne se precede ni ne se succède. Il ne suffit pas de dire que nous sommes toujours-déjà pris dans le cercle, si l'on entend par là que nous sommes toujours-déjà *originés*. C'est l'origine même (celle qu'est le sense autant que celle qu'est la bouche de l'interprète) qui est toujours-déjà déprise d'elle-même, par l'ouverture et l'annonce selon lesquelles il y a du sens qui advient.» . . . Il n'y est question ni de discontinuité ni de continuité, mais d'un battement—éclipse et éclat tout ensemble, *syncope* de la partition du sens—ou s'ouvre le sens.» Jean-Luc Nancy, *Le Partage des voix* (Paris: Galilée, 1982), p.p. 36-37.
12. Entre muchas de las observaciones relevantes del libro de Readings, resaltan de un modo particular: (1) «Los estudiantes saben tanto que aún no forman parte de la cultura como que la cultura ha llegado a su fin, que es algo que les precede,» y (2) «Lo que reclamo, entonces, no

es un espacio de interdisciplinariedad generalizada, sino un cierto ritmo de vinculación y desvinculación disciplinar, diseñado para que la cuestión de la disciplinariedad no desaparezca o caiga en lo rutinario.» *University in Ruins*, pp. 149, 176.

13. «Aceptar la propia experiencia» es una frase sencilla para algo tan difícil. Por el momento, bastaría con decir que no consiste en asegurarla dentro de la privacidad del yo, sino precisamente en arriesgarla en la finitud de una opinión. Esto es, creo, una parte de lo que Nancy tiende a pensar bajo el término «exposición», y que me resulta intensamente similar a ciertas exploraciones de Stanley Cavell sobre el concepto de «reconocimiento». Esta última conexión nos devuelve a las observaciones iniciales sobre el trabajo de Michael Fried y Tony Smith al que hemos aludido al comienzo de este ensayo.

14. Recuerdo en este contexto que la propuesta curricular más interesante que surgiría durante los años de debate del Departamento de Inglés de la Universidad de Syracuse – debates que jugaron un papel directo en forjar el interés y la discusión sobre *The University in Ruins* – provino de Bennet Schaber, hoy en la Univesidad Estatal de New York en Oswego, y que urgía por que imagináramos nuestra actividad orientada fundamentalmente hacia la literatura como si se tratase de un objeto perdido lacaniano.

